

Anhang

Thementabelle zu den *Metamorphosen* nach Brennecke, S. 133

Wortmusik — Tonmusik

Ein Beitrag zur Wagner-Rezeption von Arnold Schönberg und Stefan George*

von Thomas Schäfer, Hamburg

Nur das lied ergreift die seele.
Stefan George

Einleitung

Die produktive Rezeptionsästhetik — d e r Bereich der Rezeptionsforschung also, der insbesondere nach ästhetischen Gesichtspunkten die Rezeptionshaltungen der Künstler selbst in den Mittelpunkt rückt — ist in den verschiedenen Kunstdisziplinen erst

allmählich als ein eminenter Faktor innerhalb der Rezeptionsforschung hervorgetreten. Nach dem Verständnis der literarischen Hermeneutik kann das Werk nicht abgesehen von seiner Wirkung hinlänglich verstanden werden. Die vorhandenen Rezeptionsdokumente sind in einem ersten Schritt auf die Werke selbst hin zu prüfen; allein mit diesem Verfahren scheint es möglich, die Aussagen der Dokumente am Text zu prüfen. Nur wenn die historische Folie sowie das — zunächst schlicht biographische — Umfeld des Künstlers zur Zeit der Werkentstehung stets präsent bleiben, „ist es möglich, das zu verfolgen, was man als die Konfiguration eines Werkes in seiner Geschichte bezeichnen könnte“¹. Es soll hier — und sei es auch nur aus heuristischer Absicht — auf der Einheit von Leben und Werk insistiert werden. Das Werk wird mithin auf seine Wurzeln befragt, der Werkbegriff als ein unveränderlich Konstantes aufgelöst und einer stark die produktiven Rezeptionshaltungen der Künstler akzentuierenden Analyse zugeführt.

Es sollen im folgenden die produktiven Rezeptionshaltungen zweier Künstler aus verschiedenen Kunstdisziplinen zu ein und demselben Werk konfrontiert werden. Sowohl Stefan Georges als auch Arnold Schönbergs Verhältnis zu Richard Wagner ist bisher kaum ausführlich und eingehend untersucht worden. Zunächst werden die Wagner-Einflüsse auf George betrachtet, dann die Bedeutung Wagners für Schönberg hinzugezogen. Dabei bedarf das Verhältnis Georges zur Musik, sein spezielles zu Wagner, einer eingehenderen Darstellung deswegen, weil gemeinhin von bestimmten Rezeptionshaltungen Georges der Musik gegenüber nicht ausgegangen wurde, Einflüsse Wagners auf Georges ästhetische Haltung bisher gar im Bereich des Unwahrscheinlichen angesiedelt waren. Erstaunlicherweise nicht wesentlich besser sieht die Situation bei Schönberg aus: auch dort wurde umfassend die Bedeutung Wagners nicht hinreichend untersucht, wenngleich sie für Schönberg stets explizit hervorgehoben wurde.

Mittels einer vergleichenden Text-Betrachtung und der semantisch-musikalischen Analyse sollen in beiden Fällen produktive Rezeptionshaltungen beschrieben werden — und dies mit Hilfe des Werkes Wagners, das unbestritten auf die künstlerische Moderne Einfluß hatte wie wohl kaum ein anderes: *Tristan und Isolde*. In welcher Weise Wagners Musikdrama ausgestrahlt haben könnte, soll wiederum lediglich an einem Werk exemplifiziert werden. Dabei stehen Arnold Schönbergs *Fünfzehn Gedichte aus „Das Buch der Hängenden Gärten“* von Stefan George op. 15 für hohe Stimme und Klavier im Zentrum der Betrachtung.

Stefan George und Richard Wagner

Entscheidend sind für uns die Jahre, bevor George und sein Kreis eine zunehmend verhärtete Position gegenüber der Musik einnahmen; namentlich sind in diesem Kontext

* Für wertvolle Anregungen und hilfreiche Diskussionen darf ich Dr. Michael Philipp und Friedrich Geiger M. A. recht herzlich danken.

¹ Klaus Kropfinger, *Probleme der musikalischen Rezeptionsforschung*, in: *NZfM* 135 (1974), S. 742.

insbesondere die Frühjahre des Dichters zu beleuchten. Denn wie sich zeigen wird, hat George nicht erst durch die reichhaltigen Beziehungen zum französischen Symbolismus wichtige Erfahrungen mit der Musik gemacht. Womöglich ist die Hypothese auch gar nicht einmal unzutreffend, daß eine rigide Abkehr von der Musik als einer prägenden, hohen Kunst — und vor allem einer der Dichtkunst „ebenbürtigen“ — zusammenfällt mit der Bewältigung von Georges biographischer wie künstlerischer Krise. Sicherlich ist Wolfgang Ostoffs These zuzustimmen, daß eine zunehmend „kritische Einstellung des Dichters zur Musik primär von substantiellen »musikalischen« Kriterien der Dichtung selber bestimmt war“². Dennoch soll bereits hier ein Hinweis Claude Davids eingeschaltet werden, auf den im weiteren noch genauer einzugehen sein wird. David hatte geäußert, daß Georges „schöpferische Krise“ nach Fertigstellung des *Algabal* so lange dauerte wie die unglückliche und unerfüllte Liebe zur Jugendfreundin Ida Coblenz³. Die Divergenz von streng ästhetischer und biographischer Bewertung offenbart sich bereits an dieser Stelle — ihr wird noch häufiger zu begegnen sein.

Schon als Gymnasiast besuchte George regelmäßig das Großherzogliche Hoftheater in Darmstadt. Dort erlebte der Schüler „nicht nur unsere Klassiker und Shakespeare, sondern auch die Opern Wagners und anderer Komponisten in guter Darbietung“⁴. Die Präferenz Wagnerscher Musikformen macht sich früh bemerkbar; die Neigung zu mythischen, mystischen Stoffen und zu einer Musik, die geradezu suggestiv stark emotional bindet, bedarf umso mehr einer Erwähnung, weil die Wagnerbegeisterung Georges während seiner ersten Kontakte zu den französischen Symbolisten somit nicht allzu unerwartet auftrat. Das Jahr 1889 kann wohl diesbezüglich als ein Schlüsseljahr angesehen werden. Als George in diesem Jahr nach Paris kam, schloß er sich dem Dichterkreis um Stéphane Mallarmé an. Wie eng Symbolismus und Wagnerismus miteinander verbunden waren, bedarf kaum mehr einer gesonderten Erwähnung⁵. Es kann in der Tat davon ausgegangen werden, „daß die um Mallarmé versammelten Dichter begeisterte Wagnerianer waren“⁶.

Die vorhandenen Quellen, die Aufschluß geben könnten über ein weitgehend differenziertes Wagner-Bild Georges, sind äußerst spärlich — auf die ins Werk selbst verweisenden, die dann verständlicherweise nicht bloß affirmativ, sondern werkimmanent zu betrachten sind, wird später eingegangen. George hat, anders als die Symbolisten, die Dichtung Wagners sicherlich niemals wirklich als große poetische Leistung verstanden. Affiziert war George wohl eher von zweierlei: von der ins Rauschhafte versetzenden Musik und der Modernität, die Wagner in Frankreich viel eher verkörperte als in Deutschland. Nur einmal hat George in unveröffentlichten Notizen zur Wirkung Wagners auf die Franzosen Stellung genommen. Der Grund für die Wagnerbegeisterung, so George, deuten wir die folgenden Worte richtig, läge sehr

² Vgl. Wolfgang Osthoff, *Stefan George und »Les deux musiques«. Tönende und vertonte Dichtung im Einklang und Widerstreit*, Stuttgart 1989, S. 6.

³ Vgl. Claude David, *Stefan George. Sein dichterisches Werk*, München 1967, S. 103.

⁴ Friedrich Wolters, *Stefan George und die Blätter für die Kunst*, Berlin 1930, S. 13.

⁵ Vgl. dazu ausführlich Kurt Jäckel, *Richard Wagner in der französischen Literatur*, 2 Bde, Breslau 1931 und 1932. Des weiteren Michael Zimmermann, „Träumerei eines französischen Dichters“ *Stéphane Mallarmé und Richard Wagner*, München und Salzburg 1981 (= *Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten* 20).

⁶ Albrecht Dümmling, *Umwertung der Werte. Das Verhältnis Stefan Georges zur Musik*, in: *Jb. d. Staatl. Inst. f. Mf. Preuß. Kulturbesitz* 1981/82, S. 11.

viel mehr im verborgenen Unbewußten, als in den „handgreiflichen“ Texten oberflächlich aufscheinen mag: „die naive freude brunst und die erdgeborene lust in der musik“ seien die wahren — und wesentlichen — Gründe für ein rechtes Wagnerverständnis⁷. Dieses einzig überlieferte Zeugnis, das zweifellos eine gewisse Ambivalenz zum Ausdruck bringt, wird allerdings durch weitere Sekundärquellen ins rechte Licht gerückt. Wenngleich sich George in Aufsätzen oder Gedichten explizit nicht weitergehend zu Wagner bekannt hat, findet sich dennoch unter seinen Abschriften französischer Dichtung auch Mallarmés *Hommage à Wagner*⁸. Dümling vermutet wohl zu Recht, daß George dieses Gedicht kaum abgeschrieben hätte, „wenn es nicht seinen Empfindungen entsprochen hätte“⁹. Mallarmés und Baudelaires Wagner-Auffassung entspringen dem gleichen Grundverständnis von der Kunst Wagners, dessen musikdramatische Wirkung auf das paralysierte französische Theater gerade in intellektuellen Kreisen als die Verheißung galt. Es bedurfte zur Grundlegung des Wagnerismus in Frankreich zunächst des berühmten Briefes Baudelaires an Wagner sowie des umfangreichen Essays zum *Tannhäuser*, ehe nicht nur die Literatenkreise auf die wegweisenden Inhalte in der gänzlich neuen Auffassung des Gesamtkunstwerkes zunehmend aufmerksam wurden. Baudelaire reizte am *Tannhäuser* eben die kühne Verschränkung von Rausch und Verfeinerung der Sinne, von dämonischem Gestus und asketischer Haltung, von artifiziellen Paradiesen und realer Wirklichkeit. Baudelaire schrieb in dem besagten Brief an Wagner vom 17. Februar 1860 dem Komponisten gerade die Eigenschaften zu, die für George als entscheidend zitiert wurden:

„Dann noch etwas anderes: ich habe oft ein Gefühl ganz seltsamer Natur erlebt: den Stolz und die Freude, zu verstehen, mich durchdringen, forttragen zu lassen, eine wahrhaft sinnliche Wollust, die jener gleicht, in die Lüfte zu steigen oder auf dem Meere gewiegt zu werden“¹⁰

George fühlte sich in dieser frühen Phase den französischen Wagner-Anhängern auf verschiedenste Weise verbunden. *Die Zeichnungen in Grau* gehen nach Claude David auf Baudelaire zurück, die *Hymnen* dagegen haben starke Impulse von Mallarmé empfangen¹¹. Im Zusammenhang mit der von Albert Saint-Paul erwünschten Übersetzung der *Hymnen* ins Französische hat sich George, neben der betonten Problematik einer Übertragung, auch explizit zu Wagner bekannt. Saint-Paul möge, so George, doch auf das deutsche Original zurückgehen, um die musikalische Kraft der Texte recht erfassen zu können. Am 9. Januar 1891 schrieb George an Saint-Paul: „Enfin si vous ne lisez pas l'original comment pouvez-vous supposer comme j'ai profité des préceptes du grand Maître Wagner.“ Und weiter heißt es dort: „Enfin si vous ne lisez pas l'original, vous ne pourrez pas jouir de mon amour pour le Maître-Chanteur qui nous a enseigné les deux musiques“¹². Die „deux musiques“ lassen sich wohl mit einigem

⁷ Siehe *Stefan George und der Symbolismus. Eine Ausstellung der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart*, [Katalog] Stuttgart 1983, Kat.-Nr. 192, S. 91.

⁸ Vgl. dazu Robert Boehringer, *Mein Bild von Stefan George*, Düsseldorf und München ²1968, S. 212. — Mallarmés Gedicht erschien erstmals in der *Revue Wagnérienne* vom 8. Januar 1886.

⁹ Dümling, *Umwertung*, S. 12.

¹⁰ Charles Baudelaire, *Sämtliche Werke/Briefe 7*, hrsg. von F. Kemp und C. Pinchois, München 1983, S. 10.

¹¹ Vgl. David, S. 67

¹² Beide Zitate nach *Stefan George/Leben und Werk. Eine Zeittafel*, hrsg. von Hans-Jürgen Seekamp et al., Amsterdam 1972, S. 18.

Recht auf Wagner selbst beziehen¹³. Mit diesem Verständnis hatte George wahrscheinlich auf die den Wagnerschen Texten immanente Klanglichkeit hinweisen wollen. Der „Ton-Dichter“ Richard Wagner schien für George eben dieses Beziehungsgeflecht von Dichtung und Musik als „les deux musiques“ entscheidend zu verkörpern. Die *Hymnen* geben Zeugnis davon, gleiches kann wohl auch für *Pilgerfahrten* und *Algabal* konstatiert werden¹⁴.

Wie stark Wagner-Anklänge auch in späteren Werken aufzuspüren sind, hat erstmals Wolfgang Osthoff in systematischer Weise ausführlich dargestellt. Osthoffs Nachweise vermögen unsere Argumentation einer Einwirkung Wagnerscher Idiome auf das Werk selbst zu stützen¹⁵.

Abgesehen von dem Klang im Wort, der Dichtung als Klang — und damit verbunden: Wort- und Tonmusik im Sinne von „les deux musiques“ —, zeigen sich aber noch weitere Gemeinsamkeiten zwischen Wagner und George, die in den „Semiramis-Liedern“¹⁶ in besonderer Weise auffällig werden. Im *Tristan* wie in den „Semiramis-Liedern“ ist eine größtmögliche Zurücknahme der äußeren Handlung festzustellen, die innere Handlung dagegen dominiert vollständig. Doch auch, wer meint, in dem tatsächlich Gesagten die Wahrheit zu finden, wird sich getäuscht sehen, denn nicht zu Unrecht ist häufig darauf verwiesen worden, daß nur der das Werk verstünde, der zwischen den Zeilen wahrzunehmen verstehe, die Zeichen also dechiffrieren könne. Besonders im *Tristan*, aber unzweifelhaft auch im *Buch der hängenden gärten*, offenbart sich eine subtil ausgearbeitete Dramaturgie des Verschweigens — „tönendes Schweigen“. Das Rätselhafte und das Verschlüsselte, das Nicht-Eindeutige ebenso wie das Un-Einsehbare sind also vermutlich die entscheidenden Kategorien beider Werkinterpretationen.

*Arnold Schönberg und Richard Wagner*¹⁷

Schönbergs Wiener Umkreis war prädestiniert für eine apologetische Wagner-Vermittlung. Bevor allerdings die tiefe Prägung durch Gustav Mahler zum Tragen kam, war zunächst Schönbergs einziger Lehrer, Alexander Zemlinsky, der Wegbereiter zu Richard Wagner. Schönberg hat seiner späteren amerikanischen Schülerin und Biographin Dika Newlin gegenüber geäußert, daß er im Alter von 25 Jahren bereits alle Wagner-Opern zwanzig- bis dreißigmal gehört habe¹⁸. Hans Heinz Stuckenschmidt berichtet dazu weiter:

„Wenn er 1893 unter Zemlinskys Einfluß gekommen ist, so muß er in den Jahren bis 1899 zwanzig bis dreißig Aufführungen des *Ring*-Zyklus, des *Tristan*, der *Meistersinger*, des *Parsifal* und vermutlich noch anderer Wagnerwerke besucht haben. Das sind zweihundert Opernabende! Eine erstaunliche Ziffer, die aber glaub-

¹³ So etwa bei Dümling, *Umwertung*, S. 21f. sowie S. 35, Anm. 47 Konträr dazu Osthoff, S. 252ff.

¹⁴ Siehe dazu Osthoff, S. 279ff.

¹⁵ Vgl. dazu insbesondere die von Osthoff aufgedeckten *Götterdämmerungs*- und *Parsifal*-Verweise; Osthoff, S. 125f.

¹⁶ Ida Coblentz hatte, was George sehr gerne hörte, die betreffenden Gedichte so genannt. Vgl. dazu etwa Boehringer, S. 61, oder Seekamp, S. 43.

¹⁷ Vgl. zu diesem Abschnitt auch: Werner Breig, *Schönberg und Wagner: Die Krise um 1910*, in: *Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*, hrsg. von Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann, Wien 1986, S. 42–48.

¹⁸ Vgl. dazu Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schönberg. Leben-Umwelt-Werk*, München und Mainz 1989, S. 32. Siehe auch Dika Newlin, *Schoenberg Remembered*, New York 1980, S. 137 und 147

würdig erscheint, wenn man in Schönbergs Werken der damaligen Zeit die Stichflamme erkennt, mit der Wagners Harmonik und Melodiebildung frühere Prozeduren und Formen wegbrennt¹⁹.

Bereits in Schönbergs op. 1 — *Zwei Gesänge* für Bariton und Klavier nach Gedichten von Karl von Levetzow — ist der Wagner-Niederschlag im Werk deutlich nachzuvollziehen. Die chromatischen Alterierungen lassen gerade bezüglich der Harmonik eine starke Auseinandersetzung erkennen. Aber auch die Vortragsbezeichnungen verweisen auf Wagner: *steigernd, breit, sehr zurückhaltend, leidenschaftlich bewegt, sehr breit mit großem Ausdruck*. Das dritte Lied aus op. 3, *Warnung* nach Richard Dehmel, offenbart wie keines der übrigen frühen Lieder den Wagner-Bezug. Die eindeutigen Anklänge an *Tristan und Isolde* im Mittelteil des Liedes — unverkennbar die *Tristan*-Chromatik — haben aber neben der progressiven Tonsprache noch eine weitere Quelle: Schönberg beendete die *Warnung* am 7. Mai 1899²⁰, zu eben dieser Zeit lernte er aber auch Mathilde Zemlinsky kennen, die Schwester Alexander Zemlinskys und spätere Ehefrau des Komponisten. Stuckenschmidt schließt ohne Umschweife, daß man getrost alles, was die Dehmellieder dieser Jahre an erotischer Glut ausdrücken²¹, auf die große Liebe zu Mathilde Zemlinsky zurückzuführen habe.

Zweierlei ist hier nun von Interesse: zum einen kann beobachtet werden, daß schon im Frühwerk das Lied von Schönberg als die Gattung gewählt wird, in der sich die kompositionstechnischen Neuerungen erstmalig niederschlagen. Zum anderen ist für uns gerade die zweite Beobachtung von Belang, daß Schönberg als Reflex auf sein großes Liebeserlebnis mit Mathilde Zemlinsky nicht irgendein Werk Richard Wagners als Folie setzt, sondern eben *Tristan und Isolde*. Namentlich wenn Schönbergs persönliche wie künstlerische Krise voll zum Ausbruch kommt — die Jahre 1907 und 1908 stehen dafür ein —, ist eine erneute Hinwendung zum Werk Wagners in eben dieser zweifachen Form zu konstatieren.

Wer die Schriften Schönbergs zu Rate zieht, um weitere Aufschlüsse über den unmittelbaren Wagner-Einfluß zu erfahren, der wird sich zunächst einmal mit dem *K o m p o n i s t e n* Wagner auseinanderzusetzen haben. Über die Meta-Ebene einer „persönlichen“ Beziehung beider Œuvres hat Schönberg sich weitgehend ausgesprochen. Dennoch sollen die wesentlichen Schriften zumindest überblicksartig herangezogen werden²².

Entscheidend für eine Beurteilung von Schönbergs Textwahl und -verständnis ist sicherlich der erstmals im Almanach *Der Blaue Reiter* erschienene Aufsatz *Das Verhältnis zum Text*, in dem auch die „George“-Lieder explizit Erwähnung finden — dazu ausführlicher später. Für Schönberg, das wird schnell deutlich, zählte Wagner immer zu den Größen der Musikgeschichte, er nennt ihn in einem Atemzug mit Brahms, Beethoven und Mozart; in dem großen Bekenntnis *Nationale Musik* führt Schönberg

¹⁹ Ebda.

²⁰ Vgl. Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1959, S. 3.

²¹ Stuckenschmidt, S. 38.

²² Zitiert wird nach folgender Ausgabe: Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch Frankfurt/M. 1976 (= *Gesammelte Schriften* 1). Im folgenden werden lediglich der betreffende Aufsatz und die Seitenzahl nachgewiesen.

Wagner als einen seiner Lehrmeister an²³. Zuvor war die Rede von Zemlinsky als dem Wegbereiter für Schönbergs Wagner-Auffassung; neben Zemlinskys ist jedoch auch Gustav Mahlers Einfluß gar nicht hoch genug einzuschätzen. Über Mahlers Wagner-Rezeption und die besondere Affinität zum *Tristan* hat jüngst Constantin Floros erhellende Thesen formuliert und besonders Mahler als einen „enthusiastischen Bewunderer“ Richard Wagners akzentuiert²⁴. Und da Mahler auch als Dirigent an der Wiener Hofoper in der Zusammenarbeit mit Alfred Roller neue Maßstäbe setzte und viele Wagner-Opern leitete, hat Schönberg durch seine Bewunderung für Mahler nicht zuletzt auf diesem Vermittlungswege entscheidende Anregungen erfahren. In der Prager Gedenkrede für Mahler erinnert Schönberg ein Gespräch über den *Lohengrin*, das er mit Mahler einst geführt habe, als er den tieferen Sinn der Dichtung nicht zu erfassen vermochte. Mahler habe ihm zur Klärung verholfen und Schönberg anschließend den Rat erteilt, vor den „Wahrhaft-Großen“, zu denen Wagner unzweifelhaft zu zählen sei, „niemals den Respekt zu verlieren“²⁵. Schönberg hat stets diesen Respekt vor den „Wahrhaft-Großen“ und deren Meisterwerken bewahrt. Nicht nur Wagners das Musiktheater revolutionierende Leitmotiv-Technik verdiene „eine ästhetische Bewertung höchsten Ranges“²⁶, sondern besondere Beachtung erlange gerade die Harmonik, die mit Wagner einen „Wandel in der Logik“, der musikalischen Logik, zur Folge hatte. „Jedoch“, so Schönberg weiter, „wurde ein solcher Wandel unumgänglich, als sich gleichzeitig eine Entwicklung anbahnte, die mit dem endete, was ich die *Emanzipation der Dissonanz* genannt habe“²⁷. Für das tonal nicht mehr gebundene Komponieren, das um 1908 mit den „George“-Liedern etabliert wurde, ist der Begriff der „Emanzipation der Dissonanz“ von entscheidender Bedeutung.

„Gleich von Anfang an unterschieden sich diese Stücke von aller vorhergehenden Musik, nicht nur harmonisch, sondern auch melodisch, thematisch und motivisch. Aber die charakteristischen Merkmale dieser Stücke *in statu nascendi* waren ihre äußerste Ausdrucksstärke und ihre außerordentliche Kürze. [...] Später entdeckte ich, daß unser [Schönbergs, Bergs, Weberns; TS] Formgefühl recht hatte, als es uns zwang, äußerste Gefühlsstärke durch außergewöhnliche Kürze auszugleichen“²⁸.

Die Form als Kategorie war also im atonalen Komponieren zunächst deswegen ein Problem, weil die formbildende Funktion der Harmonie wegfiel. Große Formen ließen sich auf diese Art nicht mehr realisieren — Schönberg und Webern haben explizit immer wieder auf die eminente Bedeutung des Liedes in dieser Umbruchsphase hingewiesen. Nur mit Hilfe eines Textes oder eines Gedichtes ließen sich noch größere Formen ermöglichen²⁹.

Aufschlußreich sind in diesem Zusammenhang auch Schönbergs *Bemerkungen zu den vier Streichquartetten*. Zum *fis-moll-Quartett* op. 10, das bekanntlich in seinen

²³ Schönberg, S. 253.

²⁴ Vgl. Constantin Floros, *Neue Thesen über Mahlers Zehnte Symphonie*, in: *ÖMZ* 48 (1993), H. 2, S. 74. Siehe bes. S. 74–76.

²⁵ Schönberg, *Mahler*, S. 20f.

²⁶ Schönberg, *Brahms, der Fortschrittliche*, S. 42. — In diesem Aufsatz analysiert Schönberg auch mehrere Leitmotive aus *Tristan und Isolde*: das „Todestrank-Motiv“ und das „Befehls-Motiv“ sowie die „Traurige Weise“ (III. Aufzug, 1. Szene).

²⁷ Schönberg, *Komposition mit zwölf Tönen*, S. 73.

²⁸ Ebda., S. 74.

²⁹ Dazu Arnold Schönberg, *Komposition mit zwölf Tönen*, S. 74 sowie Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, hrsg. von Willi Reich, Wien 1960, S. 57f.

letzten beiden Sätzen mit zwei Gedichten Georges — *Litanei* und *Entrückung* — die konventionelle Streichquartettform aufbricht, hatte Schönberg in einem Programmheftbeitrag zur Uraufführung vermerkt:

„Bei einer vollkommenen Verschmelzung von Musik mit einem Gedicht wird die Form dem Umriss des Textes folgen. Wagners Leitmotivtechnik hat uns gelehrt, wie solche Motive und andere Phrasen so zu verändern sind, daß sie jeden Wechsel der Stimmung und des Charakters in einem Gedicht ausdrücken“³⁰.

Hier wird gesagt, worauf es vor allem ankommt: auf die „vollkommene Verschmelzung von Musik“ und Textvorwurf; diese nur prädestiniert die musikalische Form. Soweit zu sehen ist, kommt Schönberg in seinen Schriften nur ein einziges Mal auf die „emotionale“ Bedeutung der Musik Wagners zu sprechen. In *Wie man einsam wird*, einem Vortrag gehalten 1937 während eines Schönberg-Festivals in Denver (Colorado), schrieb Schönberg von den „harmonischen, formalen, orchestralen“, aber auch — und das bedarf ob seiner Singularität der Betonung — von den „emotionalen Neuerungen“ der Wagnerschen Musik³¹. Kein Werk Wagners entspricht sicherlich den drei Zuweisungen derart kongenial wie *Tristan und Isolde*: harmonisch, formal sowie vom emotionalen Gehalt her.

Zum biographischen Hintergrund

Sowohl *Das buch der hängenden gärten* als auch die „George“-Lieder gelten jeweils einer einzigen Frau. George schrieb die „Semiramis-Lieder“ für Ida Coblenz, Schönberg sein Opus 15 für Mathilde Schönberg. Aber auch schon Wagners *Tristan und Isolde* steht ein für ein geradezu existentiell erfahrenes Liebeserlebnis³². Die Parallelität ist erstaunlich: Wagner, George und Schönberg befanden sich gleichermaßen biographisch wie künstlerisch in Ausnahmesituationen. Es scheint so, als bedeuteten die Werke einen nicht mißzuverstehenden Reflex auf diese existentiellen Krisen.

Stefan George und Ida Coblenz

„Seeleneinklang, tiefes gegenseitiges Verstehen“ waren Ausdruck einer großen Liebe, der einzigen im Leben des Dichters, „die für George Entscheidendes bedeutete — es war ein symbolischer Vorklang seines ganzen Schicksals“³³. Wer den Briefwechsel zwischen George und Ida Coblenz liest, der vermag zu verstehen, wie schmerzlich die Unerfülltheit dieser Liebe für George gewesen sein muß. Zu Beginn der 1890er Jahre war George ein „Verzweifelter“³⁴, der auch in seiner Kunst neue Ausdrucksformen suchte, nicht nur die in dieser Zeit entstehenden Prosa-Arbeiten zeigen dies.

³⁰ Schönberg, *Bemerkungen zu den vier Streichquartetten*, S. 419.

³¹ Schönberg, *Wie man einsam wird*, S. 354.

³² Bereits die *Wesendonck*-Lieder — besonders *Im Treibhaus* und *Träume* — bilden bekanntlich eine Vorstufe zum *Tristan*.

³³ Georg Peter Landmann, *Zur Einführung*, in: *Stefan George — Ida Coblenz. Briefwechsel*, hrsg. von G. P. Landmann und Elisabeth Höpker-Herberg, Stuttgart 1983, S. 5.

³⁴ Ebda., S. 6.

Die gesamte Beziehung zwischen George und Ida Coblenz in allen Einzelheiten nachzuvollziehen, scheint weder möglich noch sinnvoll, vielmehr soll eine Akzentuierung der entscheidenden Phase stattfinden. George hat im Rückblick Sabine Lepsius gegenüber geäußert, daß Ida Coblenz die einzige in seinem Leben gewesen sei — „und die war meine Welt“³⁵. Aber Ida Coblenz hatte — so erstaunlich dies scheinen mag — die tiefe Zuwendung Georges zu ihr nicht gespürt, dabei litt George doch ganz offenbar „an der uneingestanden und unerwiderten Liebe“³⁶. Hatte Ida Coblenz denn davon nichts zu ahnen vermocht? Es befremdet doch einigermaßen, wenn Ida Coblenz rückblickend berichtet, so sehr sie auch Georges Dichtungen bewundert und geliebt habe, so wenig habe sie sie in Verbindung zu ihrer eigenen Person gebracht³⁷. Aber ist denn *An Menippa*³⁸, ist denn der *Erkenntag*³⁹, sind denn die Verlaine-Übertragungen, sind *Rückkehr*, *Entführung* und *Blumen*⁴⁰, sind nicht endlich die „Semiramis-Lieder“⁴¹ eindeutig und unzweifelhaft so zu verstehen? Ida Coblenz indes hatte die Werbungen Georges nicht verstehen können, nicht verstehen wollen. In ihrer Naivität ging sie gar so weit, daß sie George Liebesbriefe eines Verehrers zeigte und ihn dann um Rat fragte. Die Antwort Georges, datierend vom 20. November 1892, also im ersten Jahr ihrer beider Freundschaft, ist von besonderem Interesse deshalb, weil er hier — anstatt seine persönliche Betroffenheit offen zutage treten zu lassen — mit einem Gleichnis aus Wagners *Siegfried* entgegnet:

„im roman von Siegfried und Brünhild:

da sie den skalden einmal gefragt so meint er eh er rät. es ist zu wissen ob Brünhild wenn sie den gedanken an S. aufgeben muss dadurch gebrochen wird oder geläutert? — ob Er sie so erfüllen kann dass jede andre leidenschaften und streben sie gern aufgibt wenn er es befähle — und es wäre ein jammer wenn Sie um irgend etwas (der leiseste verdacht muss weit fliehen) umworben sein sollte als um ihrer herrlichen gaben willen“⁴².

Die zitierte Passage macht deutlich, wie stark George sich in dieser Zeit mit Wagner auseinandergesetzt haben mag. Für diese verstärkte Wagner-Rezeption ist Ida Coblenz zu einem nicht unbeträchtlichen Teil verantwortlich. Ihr bis heute unveröffentlichtes autobiographisches Roman-Fragment *Daija*⁴³, soviel Ungereimtheiten und zugestandene erzählerische Fiktion darin auch enthalten sein mögen, geben uns weiteren Aufschluß über diese Haltung.

³⁵ Vgl. Sabine Lepsius, *Stefan George. Geschichte einer Freundschaft*, Berlin 1935, S. 37

³⁶ Landmann, S. 10.

³⁷ Vgl. Ida Dehmel, *Der junge Stefan George. Aus meinen Erinnerungen*. Zit. nach *Stefan George — Ida Coblenz. Briefwechsel*, S. 78. — Der Erstabdruck erfolgte im *Berliner Tageblatt* Nr. 306 vom 1.7.1935 und Nr. 308 vom 2.7.1935 (Abendausgabe).

³⁸ Zitiert wird nach: Stefan George, *Gesamt-Ausgabe seiner Werke*, Berlin 1928 ff. — Band- und Seitenzahl beziehen sich im folgenden auf die genannte Ausgabe. Hier: GA III, S. 34.

³⁹ GA III, S. 12.

⁴⁰ GA IV, S. 61–63.

⁴¹ GA III, S. 87ff.

⁴² *Stefan George — Ida Coblenz: Briefwechsel*, Brief Nr. 18, S. 38. Ida Coblenz zitiert dieselbe Passage in ihren *Erinnerungen*; vgl. ebda., S. 80.

⁴³ Das Typoskript umfaßt 171 maschinenbeschriebene Seiten, ab S. 162 a werden Passagen aus Daijas Tagebüchern zitiert. Beide Fassungen, die „Urschrift“ wie das Typoskript befinden sich im Richard-Dehmel-Archiv der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg [ohne Signatur]. — Siehe dazu auch den Katalog zur Ausstellung *Ida Dehmel. 1870–1942*, hrsg. von Elisabeth Höpker-Herberg, Hamburg 1970, Kat.-Nr. 15. — Frau Dr. Höpker-Herberg dankt der Verf. einige wichtige Hinweise zu Ida Coblenz.

Daija zieht den Freund und Verehrten Alphons Bertrand, der in großen Zügen Stefan George entspricht, aus Verzweiflung über ihre eigene bedrängende Situation — sie wird auf für sie verwirrende Weise umworben von dem jungen Carl Georg — in ihr Vertrauen, eben so, wie Ida Coblenz sich George unvorsichtigerweise anvertraut hatte.

„Plötzlich empfand Daija ihre innere Unruhe als kaum noch tragbare Qual. Sie musste endlich einem Deuter des Lebens ihr Herz öffnen. Sie fragte sich in ihrer Not nicht, ob Bertrand der Richtige sei, sie zu beraten, und wen sonst hätte sie ins Vertrauen ziehen sollen? [...] Und Daija sprach. [...] Schliesslich, da ihre Worte ihr nicht genügten, reichte sie ihrem Gefährten den Brief, den sie diesen Morgen empfangen hatte. Er las langsam und sehr eindringlich, dann fragte er: »Sind Sie überzeugt, dass dieser Mann Sie wirklich kennt? Dass er alle Ihre Möglichkeiten ahnt? Dass seiner Bezauberung durch Ihre äussere Erscheinung nicht eine Unfähigkeit, Ihr inneres Wesen zu erfassen, gegenübersteht? — Geben Sie mir jetzt keine Antwort. Lassen Sie mich heute Abend noch Ihnen schreiben.«

Sein Brief verriet den Zwiespalt, in den Daijas Bekenntnis ihn gestürzt hatte; er empfand Misstrauen gegen den ihm Unbekannten. Aber noch etwas anderes klang aus seinen Worten: zum ersten Mal liess er Daija seine eigene Empfindung für sie ahnen. Er sprach von dem Jammer, der es sein würde, wenn ein anderer Wunsch, als der[,] sie glücklich zu machen, um sie würde.

Wenige Tage später sandte er Daija ein wehmütig resignierendes Gedicht. Dann reiste er früher ab, als es seine Absicht gewesen war⁴⁴.

Damit ist der eigentliche Bruch zwischen Daija und Alphons Bertrand — der zwischen Ida Coblenz und Stefan George — vollzogen. Die enttäuschenden Ausläufer ließen die langen gemeinsamen Spaziergänge in den Hintergrund treten, der August 1894 war nicht mehr einzuholen. Wohl in dieser Zeit hatte George Ida Coblenz zweimal aus den *Hängenden gärten* vorgelesen. Wie sensibel George auf jede Regung Ida Coblenz' geachtet haben mußte, beweist eine Überlieferung Robert Boehringers, nach der George bei der zweiten Lesung im Hause von Luise Brück in dem Gedicht *Wenn ich heut nicht deinen leib berühre* das Wort „Leib“ durch ein anderes ersetzt habe, „meinend, das Wort habe ihr beim ersten Vorlesen missfallen [...]“⁴⁵. Später hat George das betreffende Wort wieder eingesetzt.

Daß die Liebesgedichte in dem *Buch der hängenden gärten* dieses existentielle — und einmalige — Erlebnis spiegeln, reflektieren und auch brechen, davon kann wohl ohne größere Mutmaßung ausgegangen werden.

Arnold Schönberg, Mathilde Schönberg und Richard Gerstl

Schönberg war um das Jahr 1907 herum — ähnlich wie George zu Beginn der 1890er Jahre — einer zunehmenden Vereinsamung, zunächst künstlerisch, dann aber auch persönlich, ausgesetzt. Zu beobachten ist eine Konzentration von verschiedenen Konfliktherden. Schönberg befand sich künstlerisch an einer Grenzscheide, der zum atonalen Komponieren, fand jedoch noch nicht den alles entscheidenden Ausdruckswillen und suchte diesen verstärkt in der bildenden Kunst; der zutiefst verehrte Gustav Mahler verließ nach einigen Querelen Wien und ging nach Amerika; in der 1901 geschlossenen Ehe mit Mathilde Zemlinsky war es schon früh zu Spannungen gekommen, die

⁴⁴ Typoskript, S. 94f.

⁴⁵ Boehringer, S. 63.

1907 oder 1908 (nachdem sie bereits schon 1906, nach der Geburt des Sohnes, ihren Anfang genommen hatten⁴⁶) eskalierten. Schönberg hatte diese kritische Phase in dem bereits zuvor zitierten Vortrag *Wie man einsam wird* folgenderweise beschrieben:

„Ich beschloß, mich nicht entmutigen zu lassen. [...] Ich hatte für jedes Werk kämpfen müssen. Ich war von der Kritik in höchst unverschämter Weise beleidigt worden, ich hatte Freunde verloren, und ich hatte absolut jeglichen Glauben an das Urteil meiner Freunde eingebüßt. Und ich stand fast allein gegen eine Welt voller Feinde“⁴⁷.

Der Sommer 1908 endete dann im Fiasko: die Schönbergs verbrachten ihre Ferien, genau wie im Jahr zuvor, gemeinsam mit dem eben verheirateten Alexander Zemlinsky in Traunstein. Auch ein Freund der Familien Zemlinsky und Schönberg, der junge Maler Richard Gerstl, war zugegen. Mindestens seit 1907, vermutlich aber schon um das Jahr 1905 herum, hatte Gerstl zunehmend Kontakt zum Hause Schönberg⁴⁸. Gerstl war es auch, der Schönberg im Malen Anweisungen erteilte und ohnehin ein interessierter, interessanter Gesprächspartner war. Verhängnisvoll allerdings war die Beziehung Gerstls zu Mathilde Schönberg, der Gerstl ebenfalls Malunterricht gab und die ihm Modell saß. Dümling vermutet, daß im Herbst 1907 bereits die Ehe Schönbergs zerbrochen sei, „denn zwischen dem 1. September und dem 17. Dezember notierte der Komponist in sein III. Skizzenbuch zum ersten Mal das Augustin-Zitat aus dem 2. Satz seines 2. *Streichquartetts*: »Alles ist hin«“⁴⁹. Ein Brief Viktor Krügers an Gertrud Schönberg, Schönbergs zweite Frau, schildert trotz einiger Gedächtnisfehler den entscheidenden Vorfall in Traunstein:

„Aber ein Ereignis aus Schönbergs Leben will ich Ihnen mitteilen, [...] da ich der einzige Augenzeuge dieses Ereignisses war. Es handelt sich um Schönbergs erste Gattin Mathilde. Ein erschütterndes Drama, das den großen Menschen Schönberg zeigt [...] Dann später, ich glaube ein oder zwei Sommer später [1908; TS], waren wir wieder um ihn am Traunsee versammelt, aber diesmal wohnte ich in einem kleinen Häuschen ganz nahe bei ihm. [...] In einem anderen Häuschen wohnte Webern, in einem anderen Heinrich Jalowetz und D. Horwitz [...] und außerdem der Maler Kerzl [Gerstl], den Schönberg zu sich eingeladen hatte. [...] Eines Nachts hörte ich unter meinem Fenster Schönbergs Stimme: »Krüger, kommen Sie schnell herunter!« [...] Schönberg brachte nur die Worte heraus: »Meine Frau ist mit Kerzl davon. Kommen Sie mit mir nach Gmunden, wir müssen sie finden.« [...] Am zweiten Morgen war ich auf der Fahrt nach Wien und direkt nach der Liechtensteinstraße — Schönberg öffnete die Türe, und als er mich sah, streckte er nur den Arm aus, um zu verhindern, daß ich eintrete. Seine Worte klangen wie von einem anderen Menschen, als er hervorstieß: »Meine Frau ist hier. [...] Wegen der Kinder bleiben wir zusammen«“⁵⁰

Die in dieser Zeit entstandenen Kompositionen Schönbergs sind tiefster Ausdruck dieser Krise, deren Spuren in den Werken auffindbar sind. Bevor die „George“-Lieder weitgehend voranschreiten, wengleich die Nummern 4, 5 und 3 bereits im März 1908 entstehen, wird das 2. *Streichquartett* in *fis*-moll op. 10 beendet, das Schönberg trotz aller erschütternden Vorkommnisse seiner Frau widmet. Besonders die beiden letzten

⁴⁶ Vgl. Stuckenschmidt, S. 88.

⁴⁷ Schönberg, *Wie man einsam wird*, S. 347

⁴⁸ Stuckenschmidt, S. 88, geht von 1907 aus, Dümling dagegen nennt das Jahr 1905. Siehe dazu Albrecht Dümling, *Die fremden Klänge der hängenden Gärten*, Phil. Diss., München 1981, S. 282, Anm. 515.

⁴⁹ Dümling, *Die fremden Klänge*, S. 161.

⁵⁰ Zit. nach: Arnold Schönberg 1874–1951 *Lebensgeschichte in Begegnungen*, hrsg. von Nuria Nono-Schoenberg, Klagenfurt 1992, S. 48f.

Sätze sind hierbei für uns von Belang, weil sie als eingeführten Vokalpart Dichtungen von George heranziehen. Der dritte Satz, er trägt das Enddatum 11. Juli 1908, verwendet die *Litanei*⁵¹:

Tief ist die Trauer,
 die mich umdüstert,
 Ein tret ich wieder
 herr! in dein haus..

Lang war die reise,
 matt sind die glieder,
 Leer sind die Schreine,
 voll nur die qual. [...]

Gluten im herzen,
 lodern noch offen,
 Innerst im grunde
 wacht noch ein schrei..

Töte das sehnen,
 schließe die wunde!

Nimm mir die liebe,
 gieb mir dein glück!

Tiefe Trauer verbunden mit einem unverkennbaren Erlösungsgedanken werden in diesem Gedicht offenbar. George griff dabei offenkundig⁵² auf Wagners *Parsifal* zurück, wo es in den Versen 434 und 435 heißt: „Nimm mir mein Erbe, / Schliesse die Wunde.“ Nicht undenkbar ist, daß Schönberg diese markante Stelle des Amfortas aus dem II. Aufzug des *Parsifal* geläufig war und er sich durch die ihm bekannte Musik und deren Inhalte, vermittelt durch die Georgesche Dichtung, angezogen fühlte.

Der letzte Satz — nach Georges *Entrückung* — vollzieht dann endgültig diesen merkwürdigen Vollzug der Loslösung aller irdischer Bindungen, der tatsächlichen Trennung von Leib und Seele, und gleichzeitig sind diese beiden Sätze das irreversible Fortschreiten auf dem Weg zu einer neuen Tonsprache, die in den „George“-Liedern ihren manifesten Ausdruck finden. Über die existentielle Krise findet Schönberg erneut zu Wagner.

Die Semantik in Musik und Text

„Ich war vor ein paar Jahren tief beschämt, als ich entdeckte, daß ich bei einigen mir wohlbekannten Schubert-Liedern gar keine Ahnung davon hatte, was in dem zugrunde liegenden Gedicht eigentlich vorgehe. Als ich aber dann die Gedichte gelesen hatte, stellte sich für mich heraus, daß ich dadurch für das Verständnis dieser Lieder gar nichts gewonnen hatte, da ich nicht im geringsten durch sie genötigt war, meine Auffassung des musikalischen Vortrags zu ändern. Im Gegenteil: es zeigte sich mir, daß ich, ohne das Gedicht zu kennen, den Inhalt, den wirklichen Inhalt, sogar vielleicht tiefer erfaßt hatte, als wenn ich an der Oberfläche der eigentlichen Wortgedanken haften geblieben wäre. Noch entscheidender als dieses Erlebnis war mir die Tatsache, daß ich viele meiner Lieder, berauscht von dem Anfangsklang der ersten Textworte, ohne mich auch nur im geringsten um den weiteren Verlauf der poetischen Vorgänge zu kümmern, ja ohne diese im Taumel des Komponierens auch nur im geringsten zu erfassen, zu Ende geschrieben [...]. So hatte

⁵¹ GA VI/VII, S. 148f.

⁵² Vgl. Osthoff, S. 126, Anm. 80, sowie S. 176ff.

ich die Schubert-Lieder samt der Dichtung bloß aus der Musik, Stefan Georges Gedichte bloß aus dem Klang heraus vollständig vernommen⁵³.

Dieser längere Textauszug mag gestattet sein, weil er verschiedene Gesichtspunkte in Schönbergs Textverständnis offenlegt — aber doch auch gleichzeitig Wesentliches verschweigt. Zunächst ist dieser Aufsatz zu verstehen als ein Bekenntnis zur Freiheit der Musik von außermusikalischen Bindungen, doch gleichzeitig darf diese Freiheit nicht mißverstanden werden als eine Abwendung vom Poetischen. Denn die Vorstellung, daß Schönberg, „berauscht vom Anfangsklang der ersten Textworte“, seine Lieder zu Ende komponiert habe, darf schlechterdings nicht wörtlich verstanden werden⁵⁴. Vielmehr ist darauf abzuheben, daß der Komponist, nach eigener Aussage, trotz — oder gerade wegen — dieser intuitiven Wahrnehmungsart, „den wirklichen Inhalt“ der Gedichte erfassen konnte. „Wirklicher“ und „poetischer“ Inhalt sollen in dieser Interpretation offenbar nicht in Einklang kommen. Wenn Schönberg Georges Gedichte „bloß aus dem Klang heraus vollständig vernommen“ habe, dann darf diese Äußerung sicherlich nicht dazu verleiten — was freilich immer wieder fälschlicherweise getan wurde, um den Komponisten gegen den Dichter auszuspielen —, Klang gegen Inhalt zu setzen. Es ist gänzlich undenkbar, daß Schönberg in den „George“-Liedern nicht auf nuanciertere Weise auf den Textvorwurf reagiert, eine Einheit von Klang und (poetischem) Inhalt angestrebt hätte.

Dieser Eindruck wird bestärkt durch Schönbergs eigene Gewichtung der „George“-Lieder innerhalb seines Schaffens. Im Programmzettel zur Uraufführung der Lieder am 14. Januar 1910 im Ehrbarsaal in Wien hatte Schönberg dezidiert hervorgehoben:

„Mit den Liedern nach George ist es mir zum erstenmal gelungen, einem Ausdrucks- und Form-Ideal nahe-zukommen, das mir seit Jahren vorschwebt. Es zu verwirklichen, gebrach es mir bis dahin an Kraft und Sicherheit. Nun ich aber endgiltig diese Bahn betreten habe, bin ich mir bewußt, alle Schranken einer ver-gangenen Ästhetik durchbrochen zu haben [...]“⁵⁵.

Weder allein der Klang der kurzen, rhythmisch strengen Lyrik Georges verbunden mit einer bildstarken Sprache⁵⁶ noch die extreme Formstrenge allein dürften Schönbergs Textwahl beeinflußt haben, sondern eben die Einheit von Klang und Form — Wort- und Tonmusik spielen hierbei eine wesenhafte, sich gegenseitig bedingende Rolle —, die die äußere Handlung bändigen und die existentiellen Erfahrungen als den „wirklichen“ Inhalt aufscheinen lassen. Das Schicksal der Liebe ist viel stärker exemplifiziert als ihre Geschichte: „einspruchslos verbleibt sie unter einem Bann“⁵⁷.

⁵³ Schönberg, *Das Verhältnis zum Text*, S. 5.

⁵⁴ Wie verschieden allerdings die Rezeptionshaltungen sein können, hat Robert Boehringer in seiner Schrift *Das Leben von Gedichten* zu beschreiben versucht. Bedenkt man, daß beim Zuhören laut vorgetragener Lyrik der Leser durch-aus auch gleichzeitig sein eigener Zuhörer sein kann, so ergibt sich (wohl nur) auf dieser Ebene eine erstaunliche Korrespondenz zu Schönbergs rein klanglicher Auffassung von Lyrik und dem Verweilen auf dem entscheidenden inneren Klang der Lyrik. Boehringer hatte geäußert: „Wer still zuhört, kann ganz anwesend sein; er kann aber auch abirren, bei einem Vers verweilen und darüber die folgenden überhören; irgendeine Stelle kann ihm eine Erinnerung herauf-rufen, über die er das Zuhören vergißt.“ Robert Boehringer, *Das Leben von Gedichten*, Breslau 1932, zit. nach der 5. Aufl. Stuttgart 1980, S. 14.

⁵⁵ In: Katalog zur *Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974*, hrsg. von Ernst Hilmar, Wien 1974, Kat.-Nr. 120, S. 201.

⁵⁶ So Martin Sterns Interpretation für Schönbergs Affinität zu den Gedichten Georges. Vgl. Martin Stern, „*Poésie pure*“ und *Atonalität in Österreich: Stefan Georges Wirkung auf Jung-Wien und Schönberg*, in: *Die Österreichische Literatur*, hrsg. von Herbert Zeman, Teil 2, Graz 1989, S. 1464.

⁵⁷ Theodor W. Adorno, *Zu den Georgeliedern*, in: *Gesammelte Schriften* 18, Frankfurt/M. 1984 (= *Musikalische Schriften* V), S. 412.

rekurriert, was die intendierte zyklische Anlage unterstreicht. Bemerkenswert ist aber auch, daß schon in der Motivanlage selbst dieser ersten sieben Takte bereits in nuce die Nicht-Erfüllung, oder zunächst besser: die Unmöglichkeit einer Erfüllung der Liebe durch den zweimaligen Phrasenabbruch und die bleibende intervallische Spannung angedeutet werden. Und zudem kann mittels der Evozierung des *Tristan*-Vorspiels das Setzen des eigentlichen *Tristan*-Akkords an der entscheidenden Stelle im neunten Lied — das zweifellos den inhaltlichen Höhepunkt bedeutet — schon vorbereitet werden.

In den folgenden „Liedern“ wird die Ambiguität zwischen Unsicherheit — man beachte etwa den zu Beginn des zweiten Liedes arpeggierten Akkord des Klaviers, der in seiner Großterzschichtung als ein vagierender Akkord⁶² für diese Unsicherheit steht — und einer bestimmten, verlangenden Absicht deutlich: Aber „mein traum verfolgt nur eines“⁶³. Diese Traumvision ist ein weiteres Indiz dafür, daß die innere Handlung gegenüber der äußeren eindeutig dominiert, ganz so wie im *Tristan*, wo selbst der rauschhafte zweite Akt, Sinnbild einer an Expressivität nicht mehr zu überbietenden erotischen Spannung, lediglich ein Imaginationsprodukt ist: Tristan und Isolde einziger explizit körperlicher Kontakt ist ein Kuß auf die Stirn (der freilich fatal endet, weil Melot diese Handlung zum Eingreifen nötigt). *Als neuling trat ich ein in dein gehege*⁶⁴ erwähnt erstmalig die Begegnung der Liebenden, der Fürst tritt dann mit reglosen und brennenden Lippen⁶⁵ zweifelnd ein „In anderer herren prächtiges gebiet“ — so prächtig, wie König Markes Gebiet, in das der Vasall Tristan unvermittelt eintritt? Die klarere Orientierung spiegelt sich in der stark integrativen Textur des Klaviersatzes, im rhythmisch harmonierenden Zusammenkommen von Text und Musik. Die deutlich zu spürende aufkommende Gefahr wird erst realisiert, als der Fuß bereits das fremde Terrain betreten hat — *colla parte* gehen in diesem vierten Lied Gesangsstimme und Klaviersatz, die ostinate Faktur betont den Gegensatz der gleichzeitig reglosen, aber brennenden Lippen, der Gestus ist *etwas drängend*, dann aber zum Ende hin (Takt 19 ff.) *zurückhaltend* und vom *piano* zum *pianissimo* diminuierend. Der Ausdruck wird aber sogleich wieder zurückgenommen. Das sechste „Lied“⁶⁶ — *Jedem werke bin ich fürder tot* — spricht nicht allein von dem egozentrischen Verlangen zu dienen, sondern offenbart zudem eine dem *Tristan* erstaunlich nahe Nachtsymbolik: im Sinne der deutschen Frühromantik verstanden als die mystische Einheit von Liebe, Nacht und Tod. Verhaßt ist die trügerische, tückische Tagwelt, die das „Wonne-reich der Nacht“⁶⁷ nur blenden kann und Durchgang ist für das letzte Ziel der Liebenden; wenn „der kalte morgen droht“, heißt es bei George, sind die „bilder“ verschwunden, „die in schöner finsternis gediehen“⁶⁸. Wie wenig Sehnsucht und Erfüllung in Einklang kommen können, mag die rhythmische Heterogenität in *Angst*

⁶² Zum Terminus der vagierenden Akkorde vgl. bes. die etwa zeitgleich zu den „George“-Liedern entstandene Harmonielehre von Schönberg (Wien 1911 [hier: Nachdruck der 7. Auflage Wien 1986]), S. 310ff.

⁶³ George, GA III, S. 104. — Im folgenden wird nur noch die Seitenzahl angegeben.

⁶⁴ S. 104.

⁶⁵ S. 105.

⁶⁶ S. 106.

⁶⁷ *Tristan und Isolde*, II/2. Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen* 7, hrsg. von Wolfgang Golther, Berlin o.J., S. 42.

⁶⁸ Vgl. dazu etwa Novalis, *Hymnen an die Nacht*, in: *Schriften* 1, Stuttgart 1960, S. 131f.

und hoffen wechselnd mich beklemmen⁶⁹ verdeutlichen: Gesangsstimme und Klavier gehen ständig gegeneinander, große Intervallsprünge in der Gesangsstimme (vorwiegend Sexten, Septimen und Nonen) geben dem Verlangen Ausdruck, dessen Beschleunigung — der viermalige Versbeginn mit dem erklärenden „dass“ mag den drängenden Impetus verdeutlichen — durch die zunehmende Zurücknahme des Tempos konterkariert wird. Zwischen dem folgenden achten und dem sich anschließenden neunten „Lied“ läge die Erfüllung, fände sie statt. Deutlich ist die Zäsur nach dem achten „Lied“ zu bemerken, bis im zweiten Teil die Kurve bis zur Trennung fällt (die zeitliche

14 - Tempo 15 16
 - büh - re? Küh - lung spren - ge mir, dem

17 18 19
 Fie - ber - hei - ßen, der ich wan - kend drau - ßen

20
 leh - - - ne.

zum Schluß

linke Hand immer gleich stark bis

Notenbeispiel 2: VIII/T. 14-19 resp. 20
 Zitiert nach der Schönberg-GA, s. Anm. 58, mit freundlicher Genehmigung von B. Schott's Söhne, Mainz

⁶⁹ S. 106.

Carl Dahlhaus hat in seiner werkimmanenten Analyse des neunten „Liedes“ auf dieses stilbildende Phänomen hingewiesen: „Gerade dem funktionslosen, aus dem tonalen Kontext herausgebrochenen Akkord aber wächst motivische Bedeutung zu [...]“⁷⁴. Alterierter und reiner Quartenaakkord stehen jeweils am Ende des Vorder- wie des Nachsatzes, so wie auch Quartenaakkorde den zweiten und vierten Takt bestimmen. Die Takte 5 und 6 sind im Grunde eine Sequenz des Nachsatzes, beenden das Vorspiel und setzen den entscheidenden Reflex: den *Tristan*-Akkord.

Langsam (♩ ca 52)

1 2 3 4

5 6 poco rit. - -

Var. NS

5 6 „Tristanakkord“

(2 Ob.)
(Vc., EH)
(Klar., Fag.) bzw.
(Klar., Fag.)

Notenbeispiel 4: IX/T. 1-6

Zitiert nach der Schönberg-GA, s. Anm. 58, mit freundlicher Genehmigung von B. Schott's Söhne, Mainz

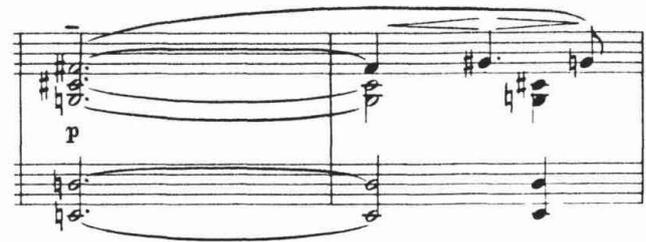
⁷⁴ Carl Dahlhaus, *Schönbergs Lied „Streng ist uns das glück und spröde“*, in: *Zur musikalischen Analyse*, hrsg. von Gerhard Schuhmacher, Darmstadt 1974 (= *Wege der Forschung* 257), S. 411. Die Orthographie im Titel wurde der hier gebräuchlichen angeglichen.

Bereits in der melodischen Wendung des Anfangsmotivs ließe sich das „Blick-Motiv“ vermuten, selbstverständlich nicht in seiner Originalgestalt, aber mit der markanten aufsteigend rhythmisierten Linie und der fallenden Sekunde ist sie diesem durchaus ähnlich. Wie bei Alban Bergs Einsatz des *Tristan*-Akkordes in der *Lyrischen Suite* vereint dieser Akkord „Leidens-“ und „Sehnsuchts-Motiv“, die für die derzeitige Handlungssituation mehr als charakteristisch sind. Dabei ist wichtig, daß das gesamte neunte „Lied“ auf Variationen dieser Motive basiert: „Die Grundlage des Satzes bilden nicht Zeilen, die aneinandergesetzt und gruppiert, sondern Motive, die variiert und entwickelt werden“⁷⁵. Das erklärt auch, warum die Faktur primär thematisch-motivisch und nicht melodisch bestimmt ist; so sind etwa die Takte 9 bis 11 rhythmisch bezogen auf die erste Phrase der Exposition (Takte 1/2), diastematisch dagegen auf die zweite Phrase (Takte 3/4), wie ohnehin das sechstaktige Vorspiel nicht als Vorausnahme der Gesangsstimme zu deuten ist, sondern die Gesangsstimme als Variation auf die Exposition bezogen werden muß — was freilich die Gewichtung dieses Vorspiels wesentlich verstärkt⁷⁶.



Notenbeispiel 5: IX/T. 7–11

Zitiert nach der Schönberg-GA, s. Anm. 58,
mit freundlicher Genehmigung von
B. Schott's Söhne, Mainz



9 was ver - mocht ein kur - - zer Kuß? Ei - nes

10 f

11 f

etwas flüchtiger

⁷⁵ Dahlhaus, *Schönbergs Lied*, S. 414.

⁷⁶ Vgl. Dahlhaus, *Schönbergs Lied*, S. 414.

„Was vermocht“ — schließlich — „ein kurzer kuss?“, ein kurzer Kuß auf die Stirn gar? Der Rest ist Erinnerung, Reflexion und Sich-Versenken in den einen Augenblick. Das lange Klaviervorspiel des zehnten „Liedes“ (Takte 1 bis 10 in langsamen Halben) hat mit den elementaren Expositionen des ersten und neunten Liedes nicht viel gemein, es steht an dieser Stelle, weil es der halben leeren Seite in Georges Druckausgabe musikalisch zu entsprechen versucht⁷⁷. Soll durch die konsonanteste Harmonik des gesamten Zyklus' gar in diesem Niemand-Raum noch einmal eine mögliche Erfüllung angedeutet werden? *Als wir hinter dem geblühten tore*⁷⁸ ruft dann noch einmal konkret den einzigen Augenblick leitmotivisch in Erinnerung. „Ich erinnere dass wie schwache rohre / Beide stumm zu beben wir begannen / Wenn wir leis nur an uns rührten“. Richard Wagner hat dieses Beben in seiner programmatischen Erläuterung zu *Tristan und Isolde* so beschrieben:

„Von der schüchternsten Klage des unstillbaren Verlangens, vom zartesten Erbeben bis zum furchtbarsten Ausbruch des Bekenntnisses hoffnungsloser Liebe durchschreitet die Empfindung alle Phasen sieglosen Kampfes gegen die innere Glut, bis sie, ohnmächtig in sich zurücksinkend, wie im Tode zu verlöschen scheint“⁷⁹.

Als ein großes Adagio hat Adorno das elfte „Lied“ bezeichnet⁸⁰. Der Abgesang läßt eine Todesahnung aufkommen, sphärisch und auseinanderreißen verhallt der Klaviersatz in seinen Schlußtakt (Takte 21 bis 24) im Nichts.

The image shows a musical score for measures 21 to 24. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 21 is marked with a piano (ppp) dynamic. The lyrics under the vocal line are: "So ver-blie - best du mir lang zu Sei - - ten." The piano accompaniment consists of chords and some melodic fragments, with a final cadence in measure 24.

Notenbeispiel 6: XI/T. 21—24

Zitiert nach der Schönberg-GA, s. Anm. 58, mit freundlicher Genehmigung von B. Schott's Söhne, Mainz

Erinnerung und Bewußtwerdung des Scheiterns bestimmen das zwölfte und dreizehnte Lied — *mit bewegtem Ausdruck* und *Sehr langsam* vorzutragen, häufig zudem durch ritardierende Vortragsanweisungen aufs äußerste gedehnt und reduziert. Hier —

⁷⁷ Vgl. S. 108.

⁷⁸ S. 109.

⁷⁹ Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, in: *Dichtungen und Schriften* 4, S. 105.

⁸⁰ Vgl. Adorno, S. 416.

wie in den restlichen „Liedern“ — manifestiert sich deutlicher als nie zuvor, was Adorno treffend die „Reduktion auf die Andeutung des Wesentlichsten“ genannt hat⁸¹. Wie die Figurationen (Takte 4/5) im dreizehnten „Lied“ die Desintegration verdeutlichen, so symbolisiert die häufige Tritonusverwendung einmal mehr die Trennung der Liebenden. Das kürzeste und komprimierteste „Lied“ ist das vierzehnte, ein echtes „Herbstgedicht“, das die irreversiblen Folgen vor Augen führt⁸². Sicherlich ließe sich hier von einem extrem k o m p o n i e r t e n Text sprechen, der in seinem Duktus starke Affinitäten zur musikalischen Prosa Schönbergs⁸³ sowie zu Wagners Versprosa aufweist. Das letzte Lied ist als Epilog von resignativer Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung zu verstehen, wie sie besonders im elften „Lied“, dem großen Adagio, vorgefunden wurden: ein zutiefst verstörter Kommentar zum Geschehenen. Das Klavier beginnt mit einem letzten Vorspiel, das in thematischer Arbeit zwei Hauptmotive vorstellt. Das epilogische Verständnis jenseits der „Stimmung“ ließe sich auch musikalisch nachvollziehen. Schönberg verwendet hier noch einmal nahezu alle wesentlichen Intervalle, rhythmischen Besonderheiten und eine ausgeprägte Chromatik, um die Stationen der inneren Handlung leitmotivisch zu rekapitulieren: der trochäische Rhythmus verweist auf das dritte „Lied“, die Figurationen in den Takten 19/20 auf die Takte 3/4 des dreizehnten, die exponierten fallenden Septimen und Nonen in den Takten 22, 24 und 26 auf die „Lieder“ sieben und neun, die Chromatik der Takte 23/24 erinnert an das erste Lied (Takte 13/14) sowie an die „Grundstimmung“ des achten.

Schönbergs Schluß bleibt offen, die Quartanen stehen ein für die unentschiedene Haltung des Endes: hier herrscht zwar ein „Ausdruck ungemilderter Trauer“⁸⁴, der Freitod des Fürsten⁸⁵ läßt sich aber nur erahnen. Vielleicht eine zu starke These, aber womöglich ließe sich sagen — gestützt besonders durch das Vorspiel des ersten „Liedes“, den Einsatz des *Tristan*-Akkordes im neunten und den offenen Schluß am Ende des Zyklus' —, daß sowohl bei George wie bei Schönberg eine Negation des *Tristan* sich vollzogen hat, eine Negation, die dann auch fernab jeglicher Hoffnung persönliche Geschichte spiegelt. Somit eine Zurücknahme gewissermaßen der schlußendlichen Erlösung, Zurücknahme auch der Liebestod-Konzeption, weil eine solche metaphysische Ausweichung weder intendiert noch in dem Kunstverständnis Schönbergs und Georges angelegt scheint. Schönberg hat allein durch die Auswahl gerade d i e s e s überaus dichten Textabschnittes der Georgeschen Dichtung eine klare — und zugleich symptomatische — Interpretationslinie vorgegeben: der in jeder Hinsicht offene Schluß ist dafür deutlichstes Zeichen.

★

⁸¹ Ebda., S. 414. Der Schlußvers läßt erneut aufhorchen: „Bereit ist unser warmes blut zu schlürfen.“ Die Verwendung des Wortes „schlürfen“ ist merkwürdig; auch Isolde verwendet es in ihrem großen Schlußmonolog („Soll ich schlürfen, / untertauchen?“).

⁸² Reinhold Brinkmann hat unter Form- und Ausdrucksgesichtspunkten eine umfangliche Analyse dieses „Liedes“ vorgelegt. Siehe Reinhold Brinkmann, *Schönberg und George. Interpretation eines Liedes*, in: *AfMw* 26 (1969), S. 1–28.

⁸³ Zum Terminus der „Musikalischen Prosa“ vgl. Hermann Danuser, *Musikalische Prosa*, Regensburg 1975 (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 46), bes. S. 125–144.

⁸⁴ Adorno, S. 415.

⁸⁵ Siehe „Stimmen im strom“, George, GA III, S. 122.

Große, bedeutende Kunstwerke haben seit jeher starke Rezeptionsschübe auszulösen vermocht. Diese besondere Rezeptionshaltung, ob produktiv oder passiv, ist aber gleichzeitig ein äußerst schwer zu erklärendes Phänomen. Wie kommt es tatsächlich, daß etwa Goethes *Werther* derartige Folgen haben konnte? Wie ist es zu erklären, daß bestimmte Kunstwerke in einer mehr oder minder konkret zu bestimmenden Zeitspanne verstärkt Verbreitung finden, zum Topos werden — und wie wäre dies vom produktionsästhetischen Standpunkt her zu beurteilen? Warum konnte Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* im Wien der Jahrhundertwende einen geradezu unerhörten Rezeptionsschub bewirken, während diese Schrift heute nahezu vergessen ist? Und wie steht es dann mit der Kunst als Spiegel der Gesellschaft, wie mit der Kunst in ihrer Zeit? Martin Heidegger hat in seinem für jegliche moderne Kunsttheorie wichtigen Aufsatz *Der Ursprung des Kunstwerkes* versucht, auch derartigen Fragen näherzukommen. Entscheidend ist für unsere Betrachtung wohl die Frage, inwieweit das Kunstwerk ein „Weltverständnis“ erzeugen kann. Richard Wagner hat, dies die These, im *Tristan* erst eine bestimmte, von Schopenhauer freilich stark inspirierte Erfahrung der Liebe „ins Werk gesetzt“ (Heidegger), ein „Weltverständnis“ erst eröffnet. Mit Wagner erfährt der *Tristan*-Stoff eine gänzlich neue Liebeskonzeption, in der der Tod nicht mehr nur Scheitern und die Tragik des wirklichen Endes bedeutet, sondern als Liebestod Erlösungscharakter erhält. „So wäre denn das Wesen der Kunst dieses: das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden“⁸⁶. Womöglich darum wurde dieses ins Werk gesetzte Verständnis zum Topos einer Epoche. Damit ist freilich keine bloße „Abschilderung des Wirklichen“⁸⁷ gemeint, keine zu etablierende und wieder zum Aufleben gebrachte Nachahmungsästhetik. Um die Jahrhundertwende herum ist ein solch ausgesprochener Rezeptionsschub dieses *Tristan*-Topos' zu beobachten. Und dies nicht nur im Bereich der Musik, sondern ebenso in der Literatur wie in der Kunst, wofür zahlreiche Forschungsergebnisse sprechen.⁸⁸

Die spezifische Rezeption dieses Topos' durch Schönberg und George läßt sich folglich als eine Art Stellungnahme verstehen. In der Modifikation, der dieser Topos unterworfen wird, die gleichsam eine Nicht-Erfüllung darstellt, ist demnach ein bedeutendes Zeugnis zweier Lebensläufe im Reflex auf ein „Weltverständnis“ zu erkennen.

⁸⁶ Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in: *Holzwege*, Frankfurt/M. 1977 (= GA I. Abt., Bd. 5), S. 21.

⁸⁷ Ebd., S. 22.

⁸⁸ Verwiesen sei hier lediglich auf die einschlägigen Arbeiten zu Thomas Manns Novelle *Tristan* (1903), zu Alban Bergs *Lyrischer Suite* und Gustav Mahlers *10. Sinfonie* sowie zu Melchior Lechters „Tristanfenster“ (1896).